

Pedro Navascués Palacio

LAS MÁQUINAS  
TEATRALES:  
ARQUITECTURA Y  
ESCENOGRAFÍA

La necesidad de apoyar visualmente la acción teatral en un soporte circunstancial es algo que nace con el teatro. La máscara o el traje son ya ciertamente elementos auxiliares que permiten al actor existir en un espacio y en un tiempo poéticamente distintos del que físicamente ocupa el grupo de espectadores. Desde aquellos primeros momentos hasta las sofisticadas puestas en escena de los últimos festivales de Salzburgo, la escenografía ha recorrido un largo camino de mano de la pintura y arquitectura. Aquí tan sólo nos limitaremos a señalar aspectos varios que definen y condicionan la escenografía española del siglo XIX, aquélla que pudo verse en alguno de los teatros reseñados en la presente exposición.

No obstante convendría recordar previamente que el teatro clásico ya se preocupó, aunque de forma muy restringida, por una escenografía ceñida al carácter de la obra que se representaba, tal y como lo describe Vitruvio en un conocido pasaje: «Las clases de escenas son tres: una que se llama trágica; otra, cómica, y la tercera, satírica. Sus decoraciones son diversas entre sí y de distinto orden. Las trágicas están adornadas con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas; las cómicas representan edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los edificios corrientes, y finalmente, las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes, etc., campestres imitando paisajes»<sup>1</sup>. Es éste sin duda el texto más antiguo, y preciso a la vez, sobre la escenografía en el mundo clásico, en el que además ya se advierte su temprana vinculación a la arquitectura a través de una representación pictórica. Por otra parte, aquellos tres géneros escénicos de algún modo se van a perpetuar en la historia del teatro, no sólo a través de su lógica recuperación renacentista, sino en la propia escenografía del siglo XIX. Así, cuando el Ayuntamiento de Burgos convoca un concurso público (1857) para ejecutar los decorados para su Teatro Principal, señala un mínimo que comprendía los siguientes temas: «salones regio y de corte, calle larga, casa de clase media, casa rústica o pobre, plaza de ciudad... campo, bosque y jardín»<sup>2</sup>. Obsérvese que una vez más el teatro se convierte en espejo social, cuya triple categoría queda ya reflejada en la propia escenografía. El propio Teatro Real de Madrid, en sus primeros días (1850), no contaba sino con dos de estos juegos que hemos llamado mínimos, uno, debido a Francisco Aranda, que recogía «un salón de palacio, jardín, gabinete cerrado y casa pobre», y el segundo, pintado por Philastre, que incluía «La vista de un gran palacio», una selva y una campiña<sup>3</sup>. Como puede comprobarse el repertorio no distaba mucho del propuesto por Vitruvio. Aquellas decoraciones sirvieron para ambientar textos distintos pero dentro de un mismo género, de tal manera que el espectador se familiarizaba con la colección de decorados del teatro de su ciudad, que sólo de muy tarde en tarde los renovaba, dado lo costoso de su ejecución.

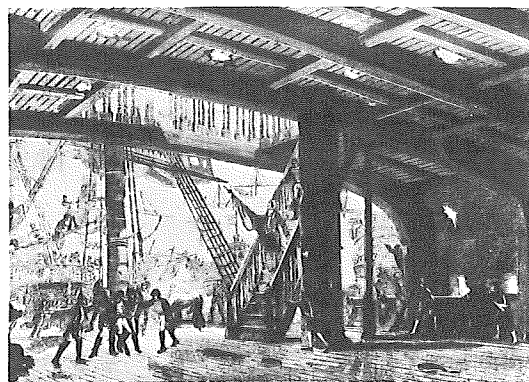
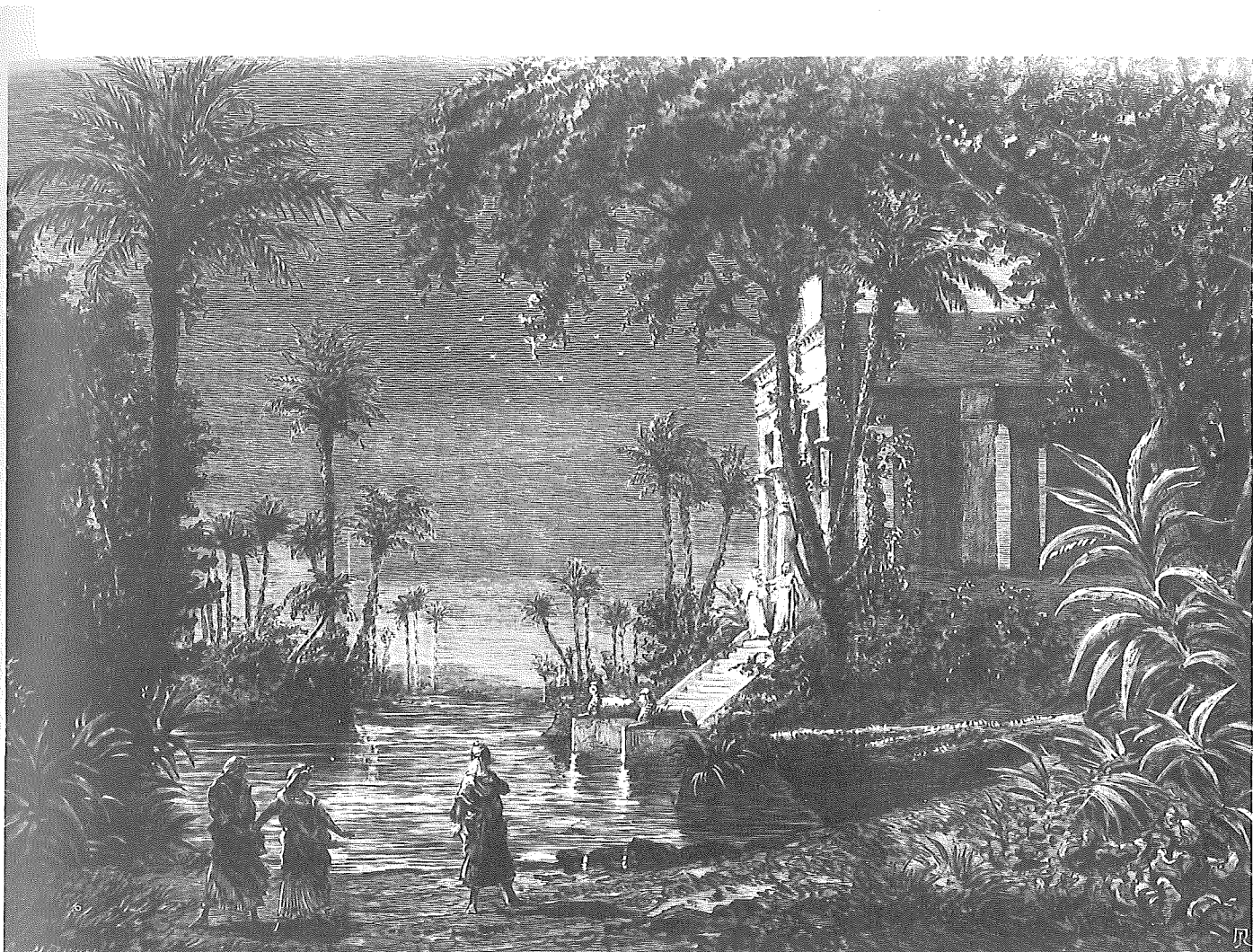
Las tres clases de escenas recogidas por Vitruvio fueron incorporadas al teatro renacentista, pero ahora con la novedad de presentarlas bajo una apariencia tridimensional tal y como lo hace Serlio. Comenzaba así la aventura del ilusionismo óptico, del trampantojo, cuyo realismo en perspectiva haría del escenario un cuadro vivo. Tan sólo faltaba el marco, esto es, la embocadura, que no señala solamente la separación entre el espacio poético y el espacio real, sino que actúa de diafragma a través del cual se obliga al espectador a contemplar la acción teatral. «La embocadura es a la escena, relativamente a la pintura, lo que un marco a un cuadro», escribiría en 1840 el escenógrafo José Planella<sup>4</sup>. Fue justamente la *invención* de la embocadura lo que dio principio al teatro moderno, puesto que al separar la escena de la sala, cada una fue desarrollando su forma en relación con su peculiar función. En la sala se fueron multiplicando los palcos en soluciones estratificadas al tiempo que buscaba la planta más adecuada, mientras que la escena o palco escénico fue ganando profundidad para acoger con comodidad las cada vez más atrevidas composiciones fugadas. De este modo se quedaba atrás el modelo del teatro a la antigua resucitado por Palladio en el Teatro Olímpico de Vicenza, en el que la *cavea* y el *frons scaenae* encerraban dentro de un mismo ámbito a público y actores. Poco después Aleotti daba el primer paso

hacia el teatro barroco en el Teatro Farnesio de Parma, al incluir una bellísima embocadura, ella misma vista todavía en perspectiva, y por lo tanto formando aún parte del mundo representado sobre las tablas, dando la sensación de no atreverse a plantear abiertamente la ruptura entre la escena y la sala, entre el espacio real y el espacio figurado.

Desde entonces la embocadura se hizo elemento imprescindible al que no renunciaron las propuestas entre románticas y utópicas, del neoclasicismo al sugerir una vuelta al teatro a la antigua, como lo llegó a materializar Ledoux en el soberbio Teatro de Besançon (1778-1784). Curiosamente este modelo circuló entre nosotros durante el siglo XIX, al incluirlo el valenciano Manuel Fornés y Gurrea, en 1846, en su *Album de proyectos originales de arquitectura*<sup>5</sup>. Una vez más se ve la dependencia de nuestros teóricos respecto a los modelos franceses, como ya ocurriera con Bails en el siglo XVIII, cuando difunde el teatro ideal de Patte<sup>6</sup>. En ambos casos las propuestas se presentaron cuando habían perdido vigencia por lo que no tuvieron ninguna consecuencia en la práctica. Fornés, que también omite la paternidad del proyecto del Teatro de Besançon que él presenta como «Teatro para una Capital», dando a entender que las láminas de su *Album* son proyectos originales en una situación paralela respecto al caso Bails-Patte, describe muy brevemente las características ideales del escenario para el que aconseja un plano «inclinado en sentido inverso a la platea cuando menos 1/18 de su longitud». Asimismo indica que «las reglas o métodos del escenario se reducen a suspender los telones o rollarlos, o hacerlos descender al foro; y a ocultar en los costados los bastidores por medio de maquinaria interior, que por lo mismo la profundidad del foro debe ser capaz de contener la altura de las decoraciones; así mismo deberá contener el foro una “grande” ventana sobre el deslunado, a fin de que se puedan representar al natural escenas de ilusión sin riesgo de resultados desagradables»<sup>7</sup>.

Añadamos que el deslunado en los teatros españoles fue excepcional y que sólo en los casos importantes se montó un telar sobre el escenario, con lo cual puede medirse la distancia entre la teoría y la práctica. Fornés se contentó con copiar un modelo, en el que introdujo leves modificaciones que podía tener una finalidad discursiva en el ámbito docente, pero alejado de la realidad, incluso de la de sus propios proyectos de teatro a juzgar por el que hizo para la plaza de Santa María de Alicante<sup>8</sup>, en el que siguen vivos todos los rasgos más característicos del teatro barroco tradicional. Finalmente hay en Fornés y su teatro un gesto que me parece importante recoger por cuanto se niega a dar una imagen de la escenografía que, en cambio, Ledoux incluyó en sus magníficos grabados, mostrando una monumental arquitectura en perspectiva oblicua, siguiendo una moda muy extendida en Francia, donde las escenas figuradas se convierten tantas veces en prolongación de la arquitectura de la sala o bien muestran aspectos urbanos de la propia ciudad<sup>9</sup>, como lo haría luego Schinkel en su proyecto para el Schauspielhaus de Berlín. Fornés no quiso aquí arriesgarse y prefirió cerrar la original embocadura ideada por Ledoux, con un floreado y romántico telón de boca.

Ello es significativo porque indica el distanciamiento de los arquitectos respecto a la escenografía, que estuvo casi siempre en manos de pintores especializados a quienes, entre nosotros, se les llamaba teatristas, pintores escénicos y pintores de teatros hasta que se fue imponiendo el nombre de escenógrafo. Esta ausencia de arquitectos en el campo de la escenografía, en la que paradójicamente predomina la imagen arquitectónica, podría explicarse en parte por el hecho de que no se trata tanto de una arquitectura edificada como de una arquitectura figurada. Conocemos, ciertamente, grandes arquitectos como Iñigo Jones, los Galli Bibiena o Juvarrá que no sólo hicieron escenografía sino que ellos mismos encarnan las páginas más brillantes de la historia del ilusionismo escénico. Sin embargo aquellas poderosas máquinas de atrevidas composiciones arquitectónicas, en las que se observa un dominio absoluto del espacio, tenían un carácter aúlco que se presentaban como prolongación de la propia arquitectura cortesana, concepto éste que haría crisis en el siglo XVIII. En la centuria siguiente el teatro burgués va a confiar la ejecución de los decorados a sus pintores, si bien éstos se encontraban a medio



1. Ferri y Bonardi. Escenografía para la ópera «Aida» de Verdi, en el Teatro Nacional de la Ópera de Madrid. (Ilustración española y americana, 1874, pág. 725)

2. Busato, Bonardi y Valls. Escenografía para la ópera «La estrella del Norte», de Scribe y Meyerbeer. (Ilustración española y americana, 1877, Tomo I pág. 165)

3. Busato y Fontana. Escenografía para «San Juan Nepomuceno». Teatro Apolo. Madrid. (Ilustración española y americana, 1891, Tomo I.º pág. 389)



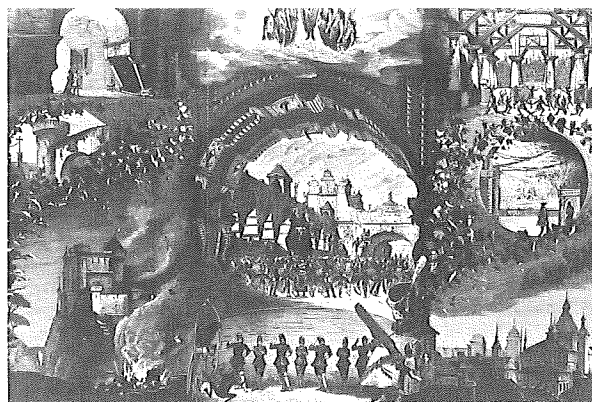
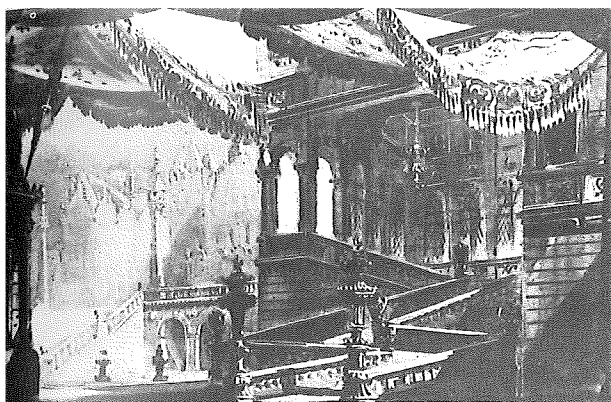
4. Bonardi, Busato y Valls. Escenografía para «Il re de Lahore» de Massenet. Teatro Real. Madrid. (Ilustración española y americana, 1880, Tomo I pág. 156)

5. Busato y Bonardi, «Las mil y una noches» (En Muñoz Morillejo, Escenografía española)

6. Soler, Francisco «La redoma encantada», comedia de magia de Hartzenbusch. Teatro del Circo. Madrid. (Ilustración española y americana, 1875, pág. 221)



camino entre la pintura, como técnica, y la arquitectura, como fin, valiéndose siempre de la seguridad prestada por un exigente conocimiento de la perspectiva, sin la cual no hay escenografía posible. Ello al menos hasta que se produzca la destrucción del espacio plástico, que experimentada primero en el campo pictórico propiamente dicho<sup>10</sup>, acabaría alcanzando, ya en nuestro siglo, a la escenografía. A mi juicio con la escena del siglo XIX termina todo un ciclo de experiencias iniciado en el renacimiento, basada en un discreto manejo de la perspectiva aunque sin el rigor frontal de la escena renacentista ni el vitalismo monumental de los escorzos oblicuos del mundo barroco. La escena del siglo XIX apenas si añadió algo en este sentido teniendo que buscar su personalidad en el sentimiento con el que se concibe el cuadro, en la riqueza y variedad del color, y en el aliento romántico exigido tanto por los textos literarios o musicales como por el público.

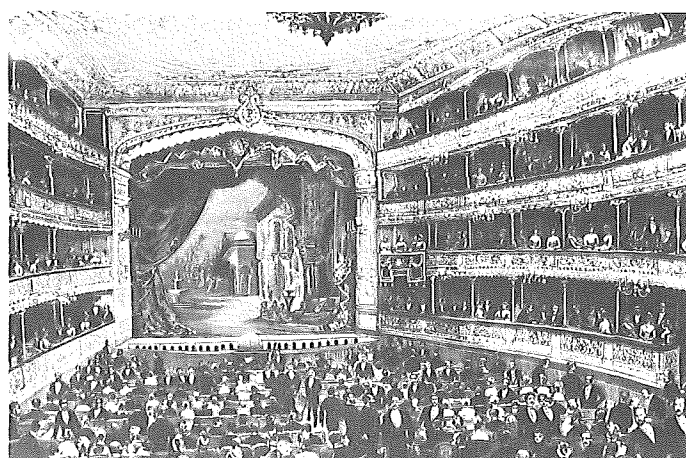


La pintura había ofrecido desde siempre buenos escenógrafos al teatro y bastaría recordar aquí, para no retrotraernos demasiado en el tiempo, al jesuita P. Pozzo y su *Prospettiva de Pittori e architetti* (1693-1700), por mencionar a uno de los teóricos más importantes y que más influyó en la fijación de unas reglas escenográficas ampliamente divulgadas y recogidas, entre otros, por nuestro Antonio Palomino en la segunda parte de su *Museo pictórico y escala óptica* (madrid, 1724), quien transcribió a Pozzo y copió descaradamente sus grabados<sup>11</sup>. La lectura de Palomino siempre resulta aconsejable, aun tratándose ahora de un texto del siglo XVIII, porque además de proponer un método de trabajo al escenógrafo para la construcción de la escena, señala su problemática fundamental: «La disposición y delineación de los teatros es un empeño de suma dificultad, porque haber de hacer una perspectiva que parezca pintada en un lienzo solo, estando disipada en muchos colocados en diferentes distancias, es verdaderamente arduísimo empeño. Cuando aun siendo en un lienzo solo, será fortuna que salga una perspectiva sin algún tropiezo que la desgracie, y más cuando en los teatros, para la variedad de las mutaciones, suelen estar las bambalinas (que son las que atraviesan, para cerrar la perspectiva por la parte superior) muy considerablemente apartadas de los mismos lienzos a quien se han de unir: negocio de suma dificultad»<sup>12</sup>.

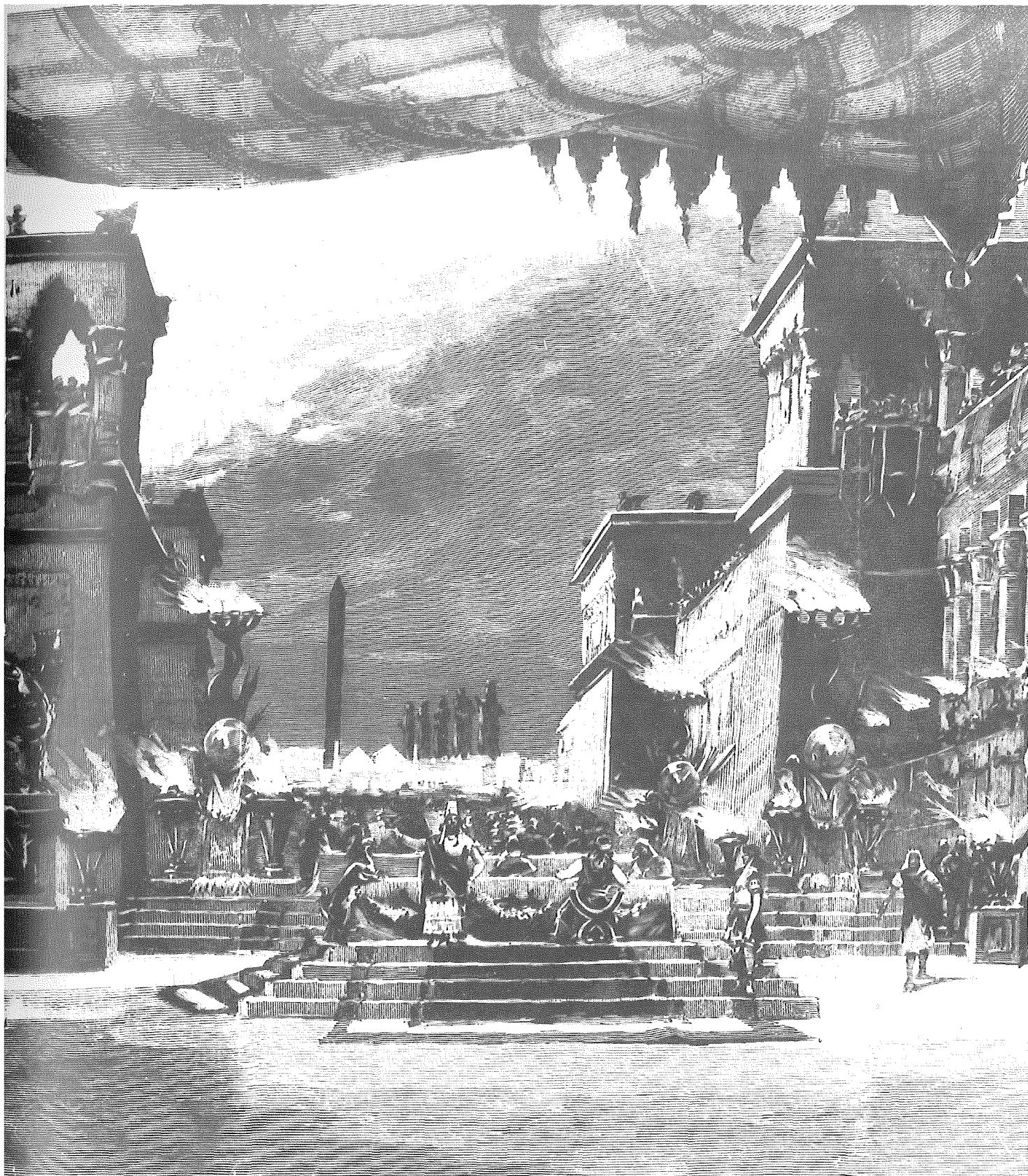
Esta misma problemática acompaña a toda la escenografía del siglo XIX y es la que José Planella presenta en su mencionada obra *Arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*<sup>13</sup>, aparecida en 1840. Planella escribió este sencillo pero completo tratado de perspectiva pensando en ayudar al que él llama «pintor escénico», dándole unos consejos generales para luego mostrarle la técnica de la composición de los decorados. El valor de esta obrita reside en haber sabido simplificar las complejas y ya inusuales construcciones perspectivas barrocas, y en su lugar plantear unas sencillas reglas, fáciles de seguir, ajustadas a la realidad económica y social

de nuestros modestos teatros de comienzos del reinado de Isabel II. Planella fiaba más en la habilidad y talento del artista que en una escenografía excesivamente compleja. Ello es evidente cuando afirma que no se debe abusar dando a la escena una gran profundidad «empleando muchos bastidores y bambalinas en el concepto de que su multitud aumentará el efecto de la decoración con que se quiere figurar un horizonte muy lejano; pues no lo produce el número de piezas, sino la perfecta disposición de las líneas sostenida por la exacta imitación del claro y oscuro ...así es que un telón, sin el auxilio del bastidor ni de bambalina alguna, si está bien pintado, causa toda la ilusión que podría ofrecer si se pintasen sus partes sobre piezas separadas»<sup>14</sup>. Un sentido de gran ponderación acompaña constantemente las prescripciones de este manual, que se ponen de manifiesto al fijar las medidas de la escena y su embocadura, su relación con la sala, el modo de determinar el punto de vista, su distancia, la predilección por las fugas laterales evitando la monotonía frontal así como el exceso que supone «fijar el punto de vista fuera de la escena, alucinados con la idea de que no viéndose dónde va a parar el último objeto, causa mayor ilusión»<sup>15</sup>. Planella se refiere igualmente a la composición de las escenas abiertas y cerradas y acompaña su texto con algunas láminas en las que puede verse el método de trabajo seguido, no debiendo faltar nunca a su juicio la planta y el alzado ni desdénando en ocasiones la sección, como si de una real arquitectura se tratase.

No conozco la difusión ni posible influencia que el texto de Planella pudiera tener, que por otra parte es la única propuesta teórica en nuestro largo siglo XIX, pero su obra estuvo avalada por una producción escenográfica muy considerable por su número y calidad. En efecto, José Planella y Coromina (1804-1890), hijo y nieto de pintor, alcanzó un gran éxito pintando telones de boca como el del Teatro Romea de Barcelona o el del Teatro Principal de Palma de Mallorca, techos como el del barcelonés Teatro de la Cruz, figurando desde 1840 como pintor del Teatro del Liceo de Isabel II, y haciendo decenas de decorados para casi todos los teatros de Barcelona. Muñoz Morillajo, a quien se debe la única visión de conjunto sobre la escenografía española, recuerda especialmente los éxitos obtenidos por Planella con *La Redoma encantada* o con las óperas *Beatrice di Tenda*, *El Templario* y *Corrado di Altamira*. De esta última se recordaba su gótica arquitectura «sobre todo la del claustro, pues las oscuras tintas del primer término hacían un gran efecto con el resplandor de una lámpara que en medio de las sombras de la noche iluminaba una imagen bajo las elevadas bóvedas del atrio, mientras que entre las ojivales y afiligranadas ventanas del claustro se veían los pálidos rayos de la luna aclarando el patio, más allá del cual brillaba la luz de las lámparas del santuario a través de góticas vidrieras»<sup>16</sup>, es decir, una acabada muestra de un cuadro escénico de transparente expresión romántica.







7. Inauguración del Teatro Princesa, arquitecto Ortiz Villejos. Telón de boca de Vallis. (Ilustración española y americana, 1885, Tomo III pág. 237)

8. Busato y Bonardi, «Balasarre» ópera de Villate. Teatro Nacional. Madrid. (Ilustración española y americana, 1885, Tomo I pág. 123)

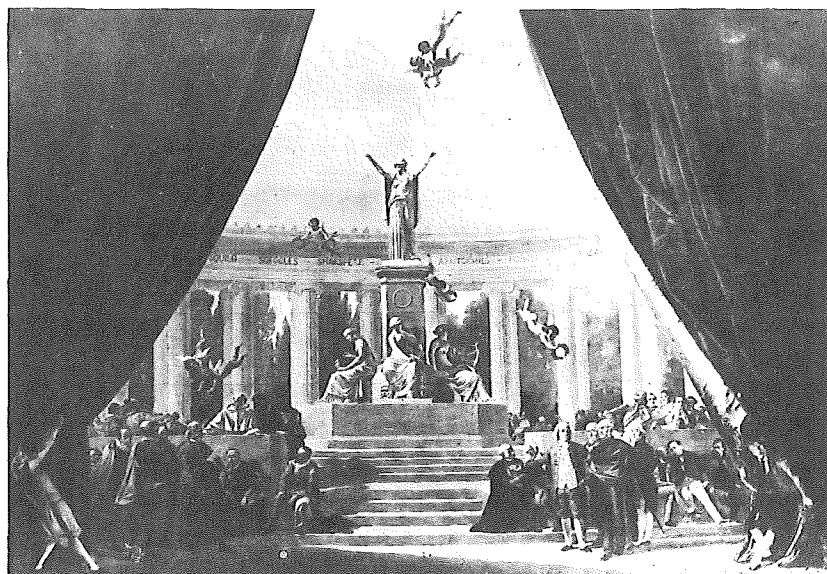
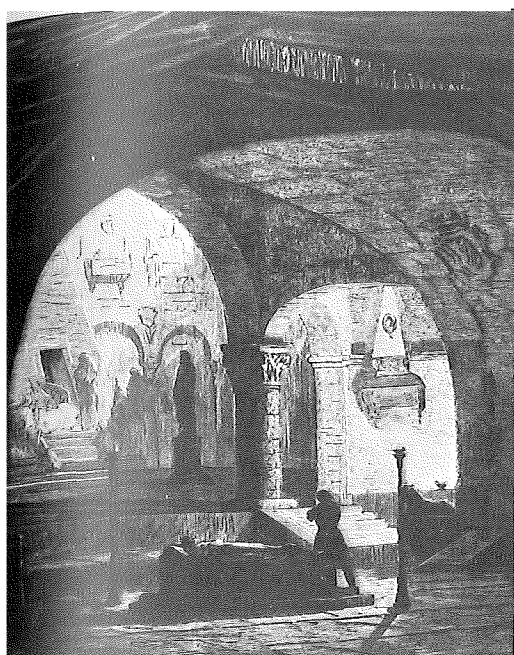


Desgraciadamente en el caso de Planella como en la mayor parte de nuestros escenógrafos, sus obras prácticamente han desaparecido, tanto por la constante renovación de los teatros como por la pérdida y no valoración de tantos y tantos bocetos y dibujos preparatorios, los cuales no han animado todavía a nuestros historiadores del arte a buscar, estudiar y valorar como se merecen. Otro tanto sucede con José María Avrial (1807-1891), contemporáneo de Planella y profesor de perspectiva en Cádiz y Madrid, a quien conocemos más como autor de gran número de paisajes y vistas de monumentos arquitectónicos que como escenógrafo<sup>17</sup>. Como tal trabajó en Zaragoza, Valencia y Madrid, ejecutando gran número de decorados entre los que se hizo muy popular aquel que reproducía con asombrosa fidelidad la Puerta del Sol de Madrid. En 1949 se conservaban en el todavía clausurado Museo del Teatro de Madrid los bocetos para *Don Juan Tenorio* y *Don Alvaro*<sup>18</sup>. Pero no entra en nuestro propósito singularizar los nombres y obras producidas a lo largo del siglo XIX, sino en todo caso dar una visión muy general partiendo de dos hechos fundamentales a nuestro juicio. El primero sería el de destacar la importancia para la escenografía española de la presencia de escenógrafos italianos y franceses entre nosotros sin los cuales sería muy difícil entender aquélla. En segundo término recordar que los talleres más activos, lógicamente, estuvieron en Madrid y Barcelona, sin desdeñar la actividad de Valencia, desde cuyas ciudades puede decirse que se trabajó para toda España.

Cuando nuestros corrales de comedias pasaron a ser teatros, además de la transformación tipológica del edificio en general, hubo que atender en particular a las necesidades derivadas de la incorporación de un palco escénico con todas sus consecuencias, esto es, había que montar una escenografía con sus correspondientes telones (de boca, de maniobras, de fondo y forillos), bastidores, bambalinas, rompimientos, etc. La orquestación pictórica de todos estos elementos no contaba entre nosotros con tradición alguna, más allá de los escenógrafos que trabajaron para la Corte, y aun así fueron sobre todo italianos los que en el siglo XVIII atendieron estos menesteres. Recordemos nombres como Galuzzi o Bonavia que no son sino una faceta más del italianismo artístico que domina en la Corte contra el que no pudo competir en el campo de la arquitectura el modo francés. Tampoco en el de la escenografía fue tan marcada ni sostenida a lo largo del siglo XIX la presencia francesa, que en cambio es tan fuerte en otros ámbitos de la vida española, como lo fue la italiana. El hecho es que unos y otros contribuyeron a formar a nuestros pintores escénicos importando técnicas y conceptos que muy pronto darían espléndidos frutos propios como pueda serlo, en la segunda mitad del siglo, un Francisco Soler y Roviro-sa que muy bien puede contarse entre los escenógrafos de mayor talento de su tiempo.

Mencionemos en primer lugar al grupo de italianos que fueron, a mi juicio, el soporte más firme de nuestra escenografía, comenzando por la labor desarrollada por los hermanos Tadey que, procedentes de Milán, trabajaron desde finales del siglo XVIII hasta la época de Fernando VII. Alternaron sus trabajos como escenógrafos del Teatro de los Caños del Peral en Madrid, especialmente Angel Maria Tadey, con otros cometidos afines a su condición pero que rebasan el palco escénico para extenderse a la calle que actúa de escenario urbano, tales como la organización de efímeras arquitecturas que festejaron la entrada de Carlos IV en Madrid (1789). Al propio tiempo este mismo Tadey estuvo al servicio de la duquesa de Osuna, para quien trabajó mucho y bien en «El Capricho» o Alameda de Osuna, diseñando lúdicas arquitecturas como la Casa Rústica o la Casa de la Vieja, conservando todavía ésta en buen estado la extraordinaria decoración interior dentro del más exigente estilo ilusionista. Añadamos aquí que para la Alameda de Osuna proyectó el arquitecto Martín López Aguado el único teatro que conozco en nuestro país con el fondo de la escena abierto al jardín, de tal suerte que éste se incorporaba a la representación como fondo natural<sup>19</sup>.

A una generación posterior pertenecieron los también hermanos Lucini, llegados desde Reggio a Madrid si bien el miembro más importante de esta familia sería Eusebio Lucini y Biderman (1814-1881) que nació en Barcelona. Iniciado por su padre Francisco Lucini, completó su formación como escenógrafo en Italia entre



9. Ferri. «Romeo y Julieta» de Gounod. Teatro Nacional de la Ópera. (Ilustración española y americana, 1873)

10. Bonardi, Busato y Valls, Telón de boca del Teatro de la Comedia. Madrid. (En Muñoz Morillejo, Escenografía española)

1835 y 1837, llegando a ser a su regreso uno de los más destacados pintores escénicos de la España isabelina. Trabajó unos años en colaboración con Francisco Aranda para el Teatro de la Cruz de Madrid con obras como *El terremoto de la Martinica* y *El naufragio de la fragata Medusa*, pasando después a otros teatros hasta llegar al Teatro Real donde entre 1851 y 1857 pintó las decoraciones de varias decenas de óperas (*L'Elixir d'amore*, *Hernani*, *Lucía de Lamermoor*, *Nabuco*, *Rigoletto*, etc.). La obra de Lucini fue solicitadísima por los nuevos teatros en construcción, entre ellos el Principal de Burgos para el que realizó en 1857 una importante colección de 13 telones, 56 bastidores, 16 bambalinas, 4 rompimientos, 36 trastos de diferentes figuras y dimensiones, 6 forillos y una decoración cerrada<sup>20</sup>. El municipio burgalés quedó tan satisfecho por el trabajo de Lucini, por el cual percibió 90.000 reales, que decidió enviar al pintor una corona de plata, lo cual puede dar idea del aprecio que determinados artistas alcanzaron en este ámbito del teatro, compartiendo y en ocasiones acaparando, sobre actores y autores, el aplauso del público. Lo poco que conocemos de las escenografías de Lucini revelan un gusto inequívocamente italiano en la línea rígida de Alessandro Sanquirico, uno de los más sobresalientes escenógrafos de la Scala de Milán cuya obra debió conocer personalmente Eusebio Lucini.

De temperamento muy distinto fue el boloñés Augusto Ferri (1829-1895), quien introdujo la luz y el color que faltaban en Lucini, más atento al vitalismo de la escenografía que a su exacta construcción. Si Lucini representaba el final de una tradición clásica, Ferri incorporó el lirismo romántico y expresivo como dejan ver sus bocetos para *Romeo y Julieta* y *El Trovador*. Entre las más importantes obras de Ferri se encuentra el techo y el telón de boca, así como dieciocho decoraciones para el Teatro Calderón de la Barca de Valladolid, proyectado por Gerónimo de la Gándara<sup>21</sup>.

Cerramos este grupo de escenógrafos italianos con los nombres del piamontés Bonardi y del vicentino Bussato. Ambos colaboraron con Ferri pudiéndose recordar como fruto de este trabajo en equipo la ópera *Aida* presentada con gran éxito en el Teatro Real, cuyos decorados fueron ejecutados por Ferri y Bonardi. Cuando Ferri volvió a Italia Bussato y Bonardi montaron un taller al que se fueron sumando otros pintores españoles como Valls y Pla llegados de Barcelona, siendo un buen índice para medir la fuerte demanda y la favorable acogida de aquel «estilo italiano». Inicialmente Bonardi y Bussato hicieron obras tan memorables como la zarzuela *Las Mil y Una Noches*, cuyo orientalismo no tiende tanto a un realismo descriptivo e historicista como a una vaporosa evocación sugerente y plena de fantasía, muy rica en la descomposición de planos y luces. Algo

de esto puede verse en la costosa escenografía para la ópera *Il Ré di Lahore*, una de las más espectaculares realizadas en Madrid bajo la Restauración. En esta última obra colaboró con Bonardi y Bussato el catalán Pedro Valls, discípulo en Barcelona de José Planella pero muy influido por estos dos italianos con quienes colaboró hasta que le sorprendió la muerte en 1885. Bonardi, Bussato y Valls hicieron obras tan conocidas como el soberbio y sosegado telón de boca del Teatro de la Comedia de Madrid que ofrecía una amplia composición de gran equilibrio en una línea clasicista que contrasta con otros telones pintados por entonces por Valls, como el del Teatro de la Princesa, hoy María Guerrero de Madrid, donde siguiendo el carácter de la sala proyectada por Ortiz de Villajos, el escenógrafo catalán jugó al *alhambrismo* del ambiente. Bonardi, Bussato y Valls llegaron a formar un auténtico equipo, bien compenetrado, que salvó en más de una ocasión el fracaso de determinadas obras como abiertamente se decía de *La Estrella del Norte*, de Meyerbeer, presentada en el Real de Madrid (1877). Dicho taller se fue deshaciendo, primero por la muerte de Valls y después por el regreso de Bonardi a Italia, este último después de hacer con Bussato obras como *Baldasarre*. Pero Bussato siguió trabajando primero solo y luego en colaboración con hombres más jóvenes de la talla de Luis Muriel y Amalio Fernández, con quienes hizo los decorados para *Los Hugonotes*, con destino al Teatro Campoamor de Oviedo (1892).

Si estos escenógrafos italianos tuvieron una aceptación grande en Madrid, el que podríamos llamar grupo francés encontró mayor eco en Barcelona, sin olvidar que también trabajaron en Madrid pintores franceses como Philastre, quien por cierto llegaba desde Barcelona. Philastre pintó para el Teatro Real de Madrid a raíz de su inauguración, así como para otros teatros madrileños. Si bien su obra fue acogida con interés, la expectación que precedió a este artista bordelés defraudó a más de uno. Así, con motivo del estreno de la tragedia *Saúl* en el Teatro Español de Madrid (1849), la crítica escribió: «Las decoraciones aunque bien pintadas por Philastre, están muy lejos de sostener la ilusión, ni corresponder al tiempo ni a los desembolsos que han costado... ¿No sería mejor que ya que se gasta en sostener en el Teatro Español un pintor como Philastre, se le encargaran las decoraciones de uso frecuente, en vez de ocuparle en pintar templos, palacios y campamentos, que no tienen más vida que las representaciones que pueda dar de sí *Saúl*? ¿No sería más acertado que el señor Philastre pintara una plaza, una selva, una calle, un salón regio y otras decoraciones generales que pudieran servir de constante estudio a nuestros jóvenes artistas y cotidiano reemplazo a los vetustos y malparados lienzos de Lucini?»<sup>22</sup>.

Pero la figura de Philastre hay que integrarla en el grupo de escenógrafos franceses que llegaron a Barcelona a mediados del siglo XIX, unos de conocido renombre como Cambón y Philastre, y otros más jóvenes como Félix Cage<sup>23</sup>. Cambón había sido discípulo de Ciceri, nombre éste que marca una de las cotas más altas alcanzadas por la escenografía francesa a partir de los decorados para la obra de *El Profeta*, presentada en 1849. Pero ya dos años antes Cambón había estado en Barcelona para hacer junto con Philastre el telón de boca del Gran Teatro del Liceo, catalizador de todo este nuevo impulso, así como las decoraciones para *Ana Bolena* y *El Diablo enamorado*. Por su parte Félix Cage, que se había encargado tan sólo de la ornamentación de la sala del Liceo, muy pronto sustituyó a Philastre cuando éste se marcha a Madrid. Desde entonces Cage trabajó muy activamente para el Liceo barcelonés al quedarse solo después del regreso de Cambón a París. Su labor alcanzó también a otros teatros de la ciudad, así como al de Palma de Mallorca<sup>24</sup> y a otros muchos teatros catalanes entre ellos el de Figueras. Como curiosidad recordaremos que entre los decorados pintados por Cage para aquel Liceo barcelonés desaparecido en el incendio de 1861, se encontraba el de la ópera *Una aventura di Scaramina*, en cuyo acto final debía mostrar el interior de un teatro. Para aquella ocasión Cage reprodujo el interior y escenario del Teatro Principal de Barcelona, con lo cual el público se vio «trasladado» con gran sorpresa al vecino coliseo barcelonés. Sin duda era la expresión máxima del teatro dentro del teatro.

Entre los escenógrafos catalanes que se formaron con Philastre y Cage, completando luego su formación en París en el círculo de Cambón y Thierry, se encuentra Francisco Pla y Vila de quien ya se ha dicho que

entró, como Valls, en el círculo madrileño de Bonardi y Bussato. Allí en Madrid haría obras tan magníficas como el telón de boca del Teatro de la Zarzuela. Con todo la figura más brillante de la escenografía barcelonesa sería, como ya se ha indicado, Francisco Soler y Roviroa (1836-1900), quien se integra en la mencionada línea francesa para crear luego un estilo propio, vigoroso, colorista, y de un talento excepcional en el momento de concebir arquitecturas fantásticas que se encuentran entre el sueño y la realidad, cerca a veces de la ilustración literaria, como puede verse en una de sus obras más celebradas, *La Redoma encantada*, presentada en el nuevo Liceo de Barcelona (1873) y en Madrid (1875). Sus decorados fueron siempre de un sólido efectismo, incluso en ambientes tan graves como los de *La Pasión*, montada en el Liceo (1869). Obras dramáticas, de magia, zarzuelas y óperas, exigieron de Soler centenares de escenografías entre las que no faltó la obra de Wagner (*Tristán e Isolda* por ejemplo), de la que fue un genial intérprete<sup>25</sup>. Soler propendió a crear en muchas de sus escenografías una segunda «embocadura» que formaba ya parte de la arquitectura representada desde un primerísimo plano, según puede verse en el «Infierno» de *La Redoma encantada* o en los bocetos para *El Testamento de un brujo*. Este y otros efectos los siguió utilizando Salvador Alarma, aunque con mayor rigidez, quien si bien fue discípulo de Moragas, parece seguir a imitar en ocasiones a Soler, a juzgar por bocetos como los de *La Lechuza del diablo*. Pero con Alarma y otros artistas como Mauricio Vilomara entramos ya en el umbral del siglo XX, cuyo mejor colofón para ver la hondura y éxito de la escenografía barcelonesa, en cuyos museos y colecciones particulares se guarda por cierto la colección más rica de bocetos planos y corpóreos de escenografía en nuestro país, sería recordar las bellísimas series de escenografías editadas por Seix y Barral para los teatros infantiles<sup>26</sup>, que permitían prolongar en casa aquel juego burgués por excelencia que fue el teatro en el siglo XIX.

PEDRO NAVASCUÉS PALACIO

#### NOTAS

1. Vitruvio, *Los Diez libros de arquitectura*, Lib. V, cap. VIII: «De las tres clases de escenas y de los teatros griegos».
2. Citado por L. Alberdi en su libro *El Teatro Principal*, Burgos, 1979, pág. 89.
3. M.J. Diana, *Memoria histórico-artística del Teatro Real*, Madrid, 1850, págs. 96-97.
4. J. Planella, *Exposición completa y elemental del arte de la perspectiva y aplicación de ella al palco escénico*, Barcelona, 1840, pág. 75.
5. M. Fornés, *Album de proyectos originales de arquitectura acompañados de lecciones esplicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble arte*, Madrid, 1846, láms. XLIX y L.
6. Véase mi estudio sobre la *Arquitectura Civil* de Benito Bails, publicado por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, Valencia, 1983, págs. 120-130.
7. Fornés, ob. cit., pág. 38.
8. J. Bérchez y V. Corell, *Catálogo de los diseños de arquitectura de la Real Academia de BB. AA. de San Carlos de Valencia*. 1768-1846, Valencia, 1981, págs. 333-334.
9. D. Rabreau, «Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain», en Actas del coloquio *Piranèse et les Français*, Roma, 1978, págs. 443-466.
10. P. Francastel, *Pintura y sociedad*, Madrid, 1984 (1ª ed., 1950).
11. A. Bonet, «Láminas de El Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino», *Archivo Español de Arte*, 1973, núm. 182, págs. 131-144.
12. A. Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, T. II (Madrid, 1724), Ed. Aguilar, Madrid, 1948, pág. 62.
13. Véase nota núm. 4.
14. Planella, ob. cit., pág. 87.
15. Planella, ob. cit., pág. 85.
16. J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, 1923, p. 208.
17. J. Navarro, «Reseña biográfica del académico D. José María Avrial», *Boletín de la Academia de San Fernando*, 1897.
18. Así al menos lo recoge el marqués de Lozoya en su *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1949, T. V., pág. 316.
19. P. Navascués, «La Alameda de Osuna: una villa suburbana», *Estudios Pro-Arte* Barcelona, 1975, núm. 2, págs. 7-26.
20. Alberdi, ob. cit., págs. 90-91.
21. Recogido por M. Herrero, *Arquitectura ecléctica y modernista de Valladolid*, Valladolid, 1976, pág. 22.
22. Citado por Muñoz Morillejo, págs. 118-119.
23. J.F. Rafols, *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pág. 95.
24. C. Cantarellas, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma de Mallorca, 1981, págs. 283-284.
25. F. Elías, *La vida i l'obra de Soler i Roviroa*, Barcelona, 1931.
26. M. Bayón, *Arquitecturas de papel*, Madrid, 1980, págs. 55-57.